

◆ *Proposiciones para transformar esos valores:*

- Limitar la obra a una situación estrictamente visual.
- Establecer una relación más precisa entre la obra y el ojo humano.
- Anonimato y homogeneidad de la forma y de las relaciones entre las formas.
- Poner en valor la inestabilidad visual y el tiempo de percepción.
- Buscar la obra no-definitiva pero

por lo tanto exacta, precisa y voluntariamente decidida.

- Desplazar el interés hacia situaciones visuales nuevas y variables basadas en constantes surgidas de la relación obra-ojo.
- Constatar la existencia de fenómenos indeterminados en la estructura y la realidad visual de la obra y a partir de ellos, concebir nuevas posibilidades que abrirán un nuevo campo de investigación. ◆

(Continuará)

## música

# mito y realidad de "don rodrigo"

• CARLOS PEMBERTON

UN 1962 un decreto de la intendencia comisionó a Alberto Ginastera la composición de una ópera sobre libretto de Alejandro Casona para dar vida musical a Rodrigo, último rey visigodo de España. Desde entonces mucho fue lo que se supuso que habría de ser la ópera. Acercándose la fecha del estreno la prensa en general dedicó largos artículos en los que el compositor explicó el tratamiento que había dado a su ópera. Estas declaraciones hacían preveer —siempre ateniéndonos a lo que Ginastera decía— que "Don Rodrigo" sería una obra que habría de asombrar por los recursos utilizados. Muchas acciones anticipaban un clima como si lo que se iba a presentar fuera algo equivalente en importancia a una "Consagración de la Primavera". Sin embargo, nada de esto se produjo y el tan esperado "Don Rodrigo" pasó sin añadir mayormente nada exceptuando un par de escenas.

Alberto Ginastera es un compositor de evidente valor, que dio a la música argentina obras de innegables méritos. Durante su primera etapa creativa logró un idioma fresco, inspirado y espontáneo que

produjo obras tan terminadas como "Panambi" —en la que a pesar de un idioma stravinskyano nada disimulado, obtuvo un resultado de fuerza poco común. Su primer cuarteto para cuerdas es una de las obras mejores producidas en ese género entre nuestros compositores, sin embargo, a partir de esa creación se produjo un vuelco en su música que por un afán de utilizar los recursos de avanzada le han hecho perder justamente lo espontáneo y sincero que en ella había. Así se sucedieron un "Concierto para piano y orquesta", otro para violín y la "Cantata para la América Mágica", obra esta última en la que utilizó exclusivamente instrumentos de percusión, pero que se resiente en una segunda y tercera audición.

"Don Rodrigo" demuestra bien a las claras cuánto de Alban Berg asimiló Ginastera —quien nombró a este compositor vienes en todas sus declaraciones relacionadas con esta ópera— y cuánto quiso deslumbrar al público en base a efectos. Desgraciadamente una obra no puede ser compuesta pensando únicamente en los efectos, ya que éstos solamente

tienen vigencia una sola vez; si se los repite, dejan de serlo para volverse lugares comunes. Como ejemplo de esto podríamos citar las innumerables fanfarrias que se suceden a lo largo de los tres actos, desde el instante mismo en que se levanta el telón. Metales en el foso, detrás de la escena y hasta desparramados por la sala, sonaban a todo lo que daban sin dar tregua al auditorio que en más de una oportunidad tuvo que taparse los oídos por el estruendo ensordecedor que se producía. (Y de esto doy fe por haberlo visto en más de una representación). Este fragmento de las trompas ubicadas en la sala era uno de los puntos fuertes de la obra y de los efectos calculados como clímax central, pese a lo cual fue recibido con reacciones encontradas por el público. Otro de los efectos "espaciales" —como los denomina el compositor—, consistía en apuntalar el final mediante numerosos juegos de campanas esparcidas entre las plateas y los altos del teatro. Esta "direccionalidad" —según dijo el compositor— era la primera vez que se utilizaba en la ópera. Sin embargo, recuerdo, hace casi veinte años, una puesta en escena de Margarita Wallmann para la "Juana de Arco en la hoguera", de Honegger, en la que las voces partían desde distintos puntos del teatro al comenzar la obra, e igualmente otra más reciente de Karl Birger Blohm-dahl, llamada "Aniara", que también recurre a estos efectos espaciales.

Pero vayamos a un análisis más detenido de la misma. La ópera está escrita en tres actos y nueve cuadros muy breves que se suceden rápidamente. La figura central en torno a la cual gira la acción es evidentemente Don Rodrigo, con un leve desplazamiento en el segundo acto hacia Florinda. Rodrigo fue tratado muy libremente por Casona quien olvidándose de la esposa histórica de ese personaje, la hizo desaparecer de la trama dándole en cambio al monarca líneas como la siguiente: "España, sólo contigo me he de casar", que dicho sea de paso es el momento más lírico de la acción, subrayado por una interesante modula-

ción raveliana, lástima que Ginastera no haya dado mayor rienda suelta a su inspiración en ese momento. Casona, pues, trató el argumento con algunas libertades y ciñéndose —según se puede observar— a algunos fragmentos del romancero que utilizó textualmente, pero cayendo luego en otros de una cursilería inaguantable. (¿Por qué será, además, que cada vez que se habla de España tienen los atuores que caer en las naranjas, las manzanas y el trigo?)

Dramáticamente la obra es una línea que muestra el ascenso y descenso de Rodrigo, mostrándolo vencedor, a través de su coronación, y en un descenso muy rápido que comienza casi ya en el final del primer acto, quebrando un secreto que han jurado guardar todos los reyes que le precedieron. Sigue luego la violación a Florinda —a quien juró guardar y proteger como a una hija— y a Rodrigo una vez que abandona a sus ejércitos. Esta pintura de Casona pone al protagonista como un canalla, resultando, por lo tanto, difícil de explicar el porqué de las campanas que resuenan a su muerte (hecho que en el romancero carece de importancia "milagrosa"). Podrá argüirse que Rodrigo hizo penitencia, pero en ese caso la acción está dramáticamente mal resuelta, ya que su muerte, que sucede tiempo después de su aparición derrotado, sucede en un mismo cuadro sin que el espectador tenga un telón bajado entre medio que le permita suponer el paso del tiempo.

Musica'mente la obra tiene dos momentos de gran valor, uno de ellos especialmente. Me refiero a la sublevación de los africanos en que el coro, dividido en varias partes, da verdaderamente la sensación de urgencia que requiere la escena, que tal vez hubiera ganado algo con un par de minutos menos. Este fragmento fue lo mejor de la ópera, y aquí Ginastera logró un impresionante fresco con algunos toques originales, como la música de los africanos que suena desde el escenario. Otro momento de dramatismo y vigor lo logra a través de la

escena en que Florinda escribe la carta a su padre pidiendo venganza por su ultraje sufrido. Si bien aquí Ginastera consiguió un efectista final de acto, también es cierto que fue menos original, ya que los momentos hablados, cantados y las intervenciones orquestales hacen recordar muy fuertemente la escena de la lectura de la biblia en "Wozzeck" de Alban Berg.

La línea de canto, a la que Ginastera quiso —según declaraciones— devolver el sentido verdiano— es monótona para escuchar (casi un recitativo continuado) y difícil para cantar. Los intervalos elegidos que casi siempre hacen terminar sus frases en agudos y la tesitura sumamente alta utilizada, conspiraban contra el interés en el primer caso y contra la comprensión en el segundo, ya que no hay que olvidar que toda la ópera transcurre con una orquesta sumamente nutrida que desconoce los contrastes sonoros. A lo largo de los tres actos, todo suena fuerte, y solamente el madrigal que canta Florinda tiene economía de instrumentos, pero ahí también prefirió Ginastera la música cerebral a lo verdaderamente inspirado.

Con todo lo dicho, sin embargo, ha sido una experiencia importante para Ginastera, que es de esperar recapacite y vuelva a lo que es verdadero en él. Solamente así podrá seguir un camino que

le es propio, sin utilizar un lenguaje de moda.

En "Don Rodrigo" hubieron dos héroes: Bruno Bartoletti, director que pasó largo tiempo preparando la orquesta hasta la presentación y al cual deben ir toda clase de elogios, y al Teatro Colón, que no escatimó esfuerzo alguno para la presentación de esta ópera de acuerdo al acontecimiento que significaba.

Los cantantes Sofía Bandín, Carlos Cossutta, Angel Matiello y Víctor de Narké, desempeñaron papeles difícilísimos. No los pongo separados para evitarme —como pudiera pensarse— el dedicar elogios para cada uno de ellos. Todos los merecen ya que dieron lo mejor de sí mismos en una obra difícil de aprender, memorizar y cantar.

Los escenarios de Leal Rey son imponentes, tal vez algunos detalles pudieran haber sido mejorados, pero en conjunto eran de efecto, lo mismo que el traje de la coronación de Rodrigo. La régie de Jorge Petraglia tuvo aciertos, especialmente en toda la escena de la rebelión, pero asimismo tuvo también falta de imaginación lumínica en general, usando muchas veces tonalidades repetidas, claro que era éste su primer contacto con el mundo de la ópera. Tal vez en un futuro dé frutos mejores, aunque con todo puede darse por satisfecho con lo obtenido en esta ocasión. ♦

## **"ritorna vincitor": "macbeth" de verdi**

● VICTOR JOSE JUGO

**L**A reposición de la versión 1962 de "Macbeth" de Verdi, ha constituido un triunfo mucho mayor que el que obtuviera entonces. La mayor parte de los elementos son los mismos, pero si es posible se han superado y los que se han cambiado son superiores a los de antes. La soprano Amy Shuard ha extendido su registro hacia los graves, sin

por eso perder sus brillantísimos agudos, que entusiasman tanto en las escenas concertantes, sin haber mejorado su agilidad ha conseguido expresar vocalmente con mucho más intención el personaje, y también dramáticamente ha profundizado y hecho más comunicativa su interpretación. Su escena del sonambulismo fue muy lograda y sin nada



de la frialdad que demuestra en el primer acto. En general una Lady Macbeth de primera.

Giuseppe Taddei, como Macbeth, fue uno de los cambios que tanto han favorecido esta reposición. A pesar que en la primera noche estaba un poco disminuido vocalmente en el registro agudo, ha sido la suya una interpretación más de voz que escénica; fue así que llevó al personaje a alturas de auténtica tragedia. La escena del asesinato, el final del segundo acto y el tercero pueden considerarse de antología, su manera de decir y expresar con la voz es única. En cuanto a su labor histriónica no estuvo a la altura de la vocal, sus ademanes un poco exagerados y su figura corpulenta algo aumentada por el traje; pero nada de esto empañó su magnífica creación.

Excelente el Banquo de William Wildermann, quizás menos ágil vocalmente que en el 62 pero más dramático y profundo. Es la parte que más se ha adecuado a este cantante, que aunque correcto, no siempre demuestra tanta calidad.

El tenor Bruno Prevedi superó a Giuseppe Zampieri —su antecesor— y también sus intervenciones en "Norma" de poco tiempo antes. Cantó muy bien su aria del cuarto acto, siempre buscando el efecto, pero con un poco más de elegancia y menos golpeado. Debía mejorar su

porte y manera de caminar ya que para tenor tiene muy buena figura.

El resto del reparto, correcto en general, destacándose la mediodoprano Carmen Morra como la Dama de Lady Macbeth y en las apariciones del tercer acto la soprano Diamela Molina y el barítono José Crea.

«La magnífica puesta en escena de Ernst Poettgen con los efectivos decorados de Paul Walter contribuyó en buena parte al éxito. Es para mí la mejor labor realizada por este regisseur en el Teatro Colón, sin restarle por eso valor a tantos otros trabajos. Si no fuera por algunos detalles en las escenas de las brujas y la llegada del rey, que es muy poco digna, se podría llamar perfecta.

La orquesta estable volvió a estar a las órdenes de Fernando Previtali, y si ya antes su interpretación había sido de gran calidad, ahora ahondó, pulió, cinceló hasta tal punto su concepción que creo muy difícil se pueda superar. La orquesta bajo su batuta sonó como lo que es realmente: un conjunto de primerísima línea. Desgraciadamente esto no se hace evidente con la frecuencia debida.

En síntesis, una versión a la altura de la obra, lo que es bastante decir, tratándose de una de las más logradas óperas de Verdi, no sólo de su primera manera, sino de toda su producción. ♦

## música grabada

• VICTOR JOSE JUGO

### • GILBERT y SULLIVAN: "EL MIKADO".

—Opera completa. — Compañía de Opera D'Oyly Carte. — Coro y Orquesta "New Symphony" de Londres. — Director: Isidore Godfrey. — London SLLC-17990/91. - Estereo.

Alguien dijo una vez: es preferible desear cantidades de material serio y profundo, antes de negar espacio en el cerebro a la cautivante tontería que constituyen las comedias de Gilbert y Sullivan. Creo que esto se aplica al catálogo local de discos con motivo de la edición de "El Mikado". Lo que fue un soplo de

## ● MUSICA GRABADA

frescura y espontaneidad en medio de la pesadez y pedantería del período Victoriano, conserva hoy toda su comunicativa alegría y genuina gracia. Puede haber obras más perfectas de Gilbert y Sullivan, pero pocas como ésta se han popularizado fuera de los países de habla inglesa. La grabación ha sido realizada por "The D'Oyly Carte Opera Company" especialistas absolutos de estos autores, y descendientes directos de la compañía que en 1875 formó D'Oyly Carte para dedicarla exclusivamente al repertorio de Gilbert y Sullivan. Si en este tipo de obras se puede hablar de versiones definitivas, ésta es, indudablemente, una de ellas; los cantantes, todos de primer orden, así como el coro y la orquesta "New Symphony" de Londres bajo la dirección de Isidoro Godfrey que los acompañan.

Superficies completamente silenciosas, con muy ligero arrastre de fondo, estéreo con direccionalidad muy natural y un sonido brillante y opulento, completan en el aspecto técnico el alto nivel alcanzado por esta grabación.

## ● RICHTER EN ITALIA

—Schumann: Mariposas, op. 2. — Sonata N° 2 en sol menor, op. 22. — Carnaval de Viena, op. 26. — Sviatoslav Richter, piano. — Angel SLPC-12182. - Estéreo.

Con el nombre de "Richter en Italia" se han reunido en un disco tres obras de Roberto Schumann tomadas de las bandas magnéticas grabadas durante una gira de conciertos realizada por Richter en Italia. Tienen por consiguiente —además de alguna tos que poco molesta— la tensión y el ambiente que muchas grabaciones hechas en estudios no consiguen obtener.

Decir que Richter es un pianista extraordinario sería caer en lo obvio; la forma en que interpreta la bellísima Sonata en sol menor, es verdaderamente magistral, el fraseo, los tiempos y en general todos los detalles técnicos reali-

zados con tal fluidez que el todo se convierte en una experiencia musical como pocas. A la misma altura las otras obras que completan el disco. El sonido amplio y cálido, con muy buena presencia en el estéreo, un poco menos en el monofónico. Una grabación inmejorable desde todo punto de vista.

## ● CHOPIN

—Concierto N° 1 en mi menor, op. 11 y Concierto N° 2 en fa menor, op. 21 para piano y orquesta. — Abbey Simon, piano y la Orquesta Filarmónica Real de Londres. — Sir Eugene Goossens, director. — Angel 12181. - Monofónico.

Versiones correctas, medidas y de muy buen gusto de los dos conciertos para piano de Chopin, serias y sin los excesos que suelen acompañar la ejecución de estas obras; que indudablemente tienen mucho de lo mejor que escribió el compositor. Sonido bueno en general, algo demasiado brillante en la orquesta.

## ● DON CARLO GESUALDO

—Canzonettas, Madrigales, Gagliardas, Canciones Sacras y Salmos. — Conjunto vocal e instrumental dirigido por Robert Craft. — CBS 44344. - Monofónico.

Un disco sumamente interesante que presenta una muestra de algunos de los distintos géneros que trató el genial Gesualdo, quien fue el músico más apasionante de su época. Es notable cómo en cada nueva edición de estas obras van apareciendo más y más pequeñas joyas, el placer es aparentemente inagotable. Muy buenas versiones por el conjunto que dirige Robert Craft, gran admirador de Gesualdo y a quien se debe en gran parte el redescubrimiento de este autor. Sonido claro que tal vez mejore con el estéreo y superficies silenciosas. Los que conocen a Gesualdo no necesitan recomendación, los que no, deben conocerlo.

## ● BEETHOVEN

—Misa Solemne. — Eileen Farrell, soprano. — Carol Smith, contralto. — Richard Lewis, tenor. — Kim Borg, bajo. — Coro Westminster. — Filarmonía de Nueva York. — Leonard Bernstein, director. — CBS 4350/51. — Monofónico.

Versión rutinaria, con momentos de in-

terés —“Gloria”, “Sanctus”— y otros de tedio y bastantes confusos; es notable la falta de inspiración en el “Agnus Dei”. El cuarteto de solistas, correcto, pero algo desparejo. Sonido poco claro y por momentos chillón, que puede ser mejor con el estéreo. Es una lástima que un buen director como Bernstein haya acometido con algo tan importante, sin tener —aparentemente— una idea muy clara de lo que quería hacer. ♦

## notas bibliográficas

ROMULO ZABALA. — “Historia de la Pirámide de Mayo”. — Academia Nacional de la Historia. — Buenos Aires, 1962. — Págs. 176. — LXIII láminas.

El Altar de la Patria, como se la ha llamado, o la Pirámide de Mayo, nombre con el cual se ha impuesto, es el monumento más antiguo que recuerde nuestra ciudad, posterior a mayo de 1810. Nació un año después de esta fecha, y, precisamente para recordarla fue erigido.

La obra dio comienzo en la mañana del 6 de abril de 1811; debía finalizar al mes siguiente, y, a pesar de las pasiones que enardecían en aquel momento los espíritus, el alarife Francisco Cañete, bajo la vigilancia de los cabildantes Manuel Aguirre y Martín Grandoli, llevaron a feliz término su trabajo; prácticamente la obra estaba terminada para la celebración del primer aniversario de los sucesos de mayo.

Es decir que nuestra Pirámide, nació con la Patria; en derredor de su sencilla pero noble y viril indumentaria, vio desarrollarse y transformarse a los hombres que le habían dado vida.

La importancia histórica de este monumento, no fue ajena a la pluma erudita y profunda de Rómulo Zabala, eximio historiador argentino. Al fallecer, en 1949, luego de haber pertenecido a la Academia Nacional de la Historia durante más de cinco lustros, “dejó en car-

petas, los apuntes y las ilustraciones de su obra que sería póstuma: “Historia de la Pirámide de Mayo”, con el índice al que debía ajustarse”, según expresa Humberto F. Burzio en la Advertencia a su cargo.

Todo este material se presenta ahora en esta obra, dividido en cinco capítulos, y con un excelente apéndice documental, en donde se transcriben numerosos documentos hallados en la carpeta del autor, agregándose, además, muy acertadamente, las opiniones vertidas por Mitre, Sarmiento, Vicente F. López, Andrés Balmori, Nicolás Avellaneda, Manuel Ricardo Trelles, José M. Estrada, Miguel Esteves Sagui y Angel Justiniano Carranza, con motivo de la demolición que de la Pirámide, se pretendió realizar en 1883, para dar lugar a un monumento que mejor expresara la significación histórica del movimiento de mayo de 1810. Por suerte, a nada se llegó. Pero queremos expresar que el juicio del maestro Estrada, respetuoso de los monumentos históricos, es el que nos parece más acertado y patriótico.

Se agrega también en este apéndice, el informe presentado a la entonces Junta de Historia y Numismática Americana, por la Comisión encargada de investigar la existencia del primitivo obelisco, dentro del actual, e integrada por José Antonio Pillado, Juan Pelleschi y Pastor S. Obligado. Este informe fue mandado imprimir por la Junta, en la sesión del 4